



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Kult początku a fascynacje wieku dojrzałego w literaturze i muzyce

Author: Ewa Borkowska

Citation style: Borkowska Ewa. (2016). Kult początku a fascynacje wieku dojrzałego w literaturze i muzyce. W: E. Knapik, A. Woźniakowska, W. Stępień, J. Szurman (red.), "Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze" T. 4. (S. 134-152). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Borkowska

UNIwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny

Kult początku a fascynacje wieku dojrzałego w literaturze i muzyce

Poważny Brahms i elegijny Schubert,
niektóre piosenki, czwarta ballada Chopina,

kilka kwartetów o rozdzierającym
serce brzmieniu (Beethoven, adagia)

i smutek Szostakowicza, który
nie chciał umierać.

Wielkie chóry w pasjach Bacha
– jakby ktoś nas wołał

i żądał od nas radości,
czystej i bezinteresownej,

radości, w której wiara
jest czymś oczywistym

Adam Zagajewski¹

George Steiner, jeden z wielkich filozofów i intelektualistów XX i XXI wieku, rozpoczął swoją książkę *Gramatyki tworzenia*, która powstała z inspiracji tzw. Wykładów Gifforda, wygłoszonych w Szkocji w 1990 roku, od słowa *incipit*. Czy można rozpocząć książkę inaczej niż od początku? Każde dzieło, każde wydarzenie ma swój początek, często w formie klasycznej takiej jak inwokacja, wstęp czy prefacja, ale także jako preludium (jak w muzyce), introdukcja czy motto. Steiner zauważył jednak z żalem, że obecnie nie ma już początków, pozostały jedynie zakończenia. Trudno dziś znaleźć *omphalos* jak u Seamusa Heaney'a,

¹ A. ZAGAJEWSKI: *Muzyka słuchana z tobą*. W: IDEM: *Anteny*. W: „Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5”. T. 49. Red. R. KRYNICKI. Kraków 2005, s. 18.

którego esej w *Preoccupations Selected Prose* otwiera właśnie to greckie słowo, oznaczające pępek – zarodek, kamień węgielny czy też środek świata. Zeus w mitologii greckiej posłał dwa orły w różnych kierunkach, by w końcu przyleciały do centrum świata. Heaney słowem *omphalos* nawiązał do wyrytego głęboko w pamięci zdarzenia z 1940 roku, czasu dzieciństwa spędzanego w hrabstwie Derry – momentu, gdy usłyszał dźwięki muzyki towarzyszące pompowaniu wody ze studni na podwórzu rodzinnego domu. Słowo *incipit* u Steinera czy *omphalos* u Heaneya stale brzmiało w uszach filozofa czy irlandzkiego poety, w którego poematach „cudowny wizualny i dźwiękowy obraz pompy na farmie”, nieco chropowaty dźwięk jej nienaoliwionej dźwigni, trudnej do utrzymania, stał się nieodzownym elementem poetyckiej frazy czy partytury dźwiękowej. „Hipnotyczna, foniczna i przekonywająca muzyka poezji podobna jest do muzyki kołysanki długiego złożonego zdania języka dzieciństwa”², pisał Heaney. Słowo „początek” jest niezwykle wymowne w jego poezji, którego *Piosenka* – „są błotne kwiaty dialektu i nieśmiertelniki słuchu absolutnego i ta chwila, gdy śpiew ptaka jest prawie tożsamy z muzyką tego, co się dzieje”³ – staje się pomostem pomiędzy tym, co tutaj i „jeszcze nie teraz”⁴. Przemówienie poety z okazji uroczystości otrzymania nagrody Nobla w 1995 roku to także wariacja na temat *omphalos*, inspirująca opowieść nawiązującą do dzieciństwa, wczesnego słuchania muzyki i lektur czytanych w wieku chłopięcym i młodzieńczym. W tym początku jest już zawsze zapowiedź końca, jak w pierwszej *Elegii Duinejskiej* Rilkego (ulubionego poety Heaneya), hymnu do piękna, które „jest tylko przerażenia początkiem, który jeszcze znosimy z takim podziwem, gdyż beznamiętnie pogardza naszym unicestwieniem”⁵.

Początek i koniec to dwa znamienne momenty w literaturze i muzyce, które zawsze fascynowały odbiorców sztuki i krytyków, gdyż pomiędzy aktem (s)tworzenia i finałem dokonuje się cały proces twórczy, a koniec już zawsze w jakiś sposób znajduje swój ślad w pierwszych taktach dzieła poetyckiego czy muzycznego. Szekspir pokazał to w swojej komedii *Love's Labour's Lost* (*Stracone Zachody Miłości*), na przykładzie gry słów *womb* (łono) i *tomb* (grób), które w języku angielskim wymawiane są podobnie i odnoszą się do początku i końca ludzkiego życia. Człowiek wyłania się najpierw z łona matki, a potem wyjdzie z grobu, przechodzi z ciemności do światła, po zmartwychwstaniu wejdzie do wieczności. Pomiędzy początkiem i końcem wydarza się „gramatyka tworzenia”;

2 S. HEANEY: *Preoccupations Selected Prose* 1968–1978. London–Boston 1980, s. 42. Wszystkie cytaty z dzieł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – E.B.

3 S. HEANEY: *Piosenka*. W: IDEM: *44 wiersze*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Kraków 2000, s. 95.

4 G. STEINER: *Gramatyki tworzenia*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Poznań 2000, s. 7–32.

5 R.M. RILKE: *Poezje*. Przeł. M. JASTRUN. Kraków 1987.

życie poety, kompozytora, pisarza to „łańcuch ludzki” (metafora nawiązująca do tytułu *Human Chain* czyli ostatniego napisanego przed śmiercią tomu poetyckiego Heaney’a), a w okresie stylu późnego to zwykle niemal cała seria powiązań między tym, co teraz, przeszłością, a także przyszłością. Najważniejszy, jak zauważa poeta, jest łańcuch ludzkich powiązań, relacji przyjaźni, więzów małżeńskich, zawiązanych wprawdzie na stałe, ale przemijających, gdyż stworzonych niejako po to, by za jakiś czas ulec wiecznemu zerwaniu. W *Human Chain* poeta oddał hołd temu, co jednorazowe i ostateczne, *in secula seculorum*, temu: „co nigdy już nie przybędzie. Albo przybędzie, raz. I na zawsze...”; pobrzmiewają tutaj echa słynnego wiersza Wisławy Szymborskiej: „Nic dwa razy się nie zdarza”, a także Rilkego „eins und nicht nocheinmal” („raz i nigdy potem”). Śmierć ojca poety była momentem pierwszego poważnego spotkania ze śmiercią, synekdochą ludzkiej śmiertelności, przemijalności istnienia. Drzwi do tomu *Human Chain* otwiera wzruszający poemat *Had I not been awake...* („Gdybym się nie obudził...”), swoista jutrznia o poranku, ceremonia przebudzenia, niemal miltonowskie *L’Allegro* zanim nastąpią wieczorne nieszpory *Il Penseroso*, wsparte później znakomitą muzyką Georga Friedricha Haendla. Ta metafora narodzenia, porannego przebudzenia to początek nie tylko dnia, ale też życia, które upłynęło na nieustannym tworzeniu, a zostało zakończone „zamykającą kadencją” całej twórczości, czyli *Human Chain*; zstąpienie Wergiliusza do świata podziemia, koniec podróży z młodości do wieku późnego, podróży do podziemnego królestwa pełnego kwiatów, w którym wokół gromadzą się starsi ludzie „mówiący językiem dziecka”, a „droga dla wszystkich, by zobaczyć drogę do nieba”. W poetyckiej frazie poety: „Drzwi były otwarte, a dom pozostawał ciemny, / Wołałem go po imieniu, chociaż wiedziałem, że tym razem odpowiedzią będzie cisza”⁶. Luke Smith tak pisał o stylu późnym w ostatnim zbiorze wierszy Heaney’a:

*Gdy pisarz rozwija styl, który staje się mieszkaniem dla śmierci – gdy jego zdania i struktury zaczynają się wokół niej koncentrować – mamy ochotę powiedzieć, że WSZEDŁ W OKRES PÓŻNY. Lecz kalambur bywa okrutny, bo zbyt dokładny i nie-jeden waha się, czy go zastosować do całej serii ciężko doświadczonych ludzkich uczuć. Koniec to zbiór finałów i ostatnich rzeczy, który powraca nieustannie. To tak, jakby Heaney obejmował ten koniec, bardziej niż jego poezja, jakby poeta uciekał przed ostatnią kadencją, odkrywając zarazem swój głos: piękny i transparentny, zharmonizowany z porą zimową (dostrojony do pory zimowej)*⁷.

6 S. HEANEY: *Human Chain*. London–Boston 2009. Wszystkie cytaty pochodzą z tego tomu.

7 L. SMITH: *A Portrait of the Artist as an Old Man*. <http://www.oxonianreview.org/wp/a-portrait-of-the-artist-as-an-old-man> [data dostępu: 10.10.2014]. Wyróżnienie – E.B.

Już wcześniej, znacznie wcześniej, poeta zatytułował zbiór swoich wierszy *Zimowanie*; w *Human Chain*, ostatnim tomie wierszy, trudno więc o lepszą puentę dotyczącą całości twórczości, która w przypadku Heaney'a stała się wielką symfonią głosów, pieśni. Poeta nazwał słowa pieśni „błotnymi kwiatami dialektu” oraz „nieśmiertelnikami słuchu absolutnego”⁸, a jego pożegnanie w ostatnim tomie wiersza brzmi uroczyście, choć bardzo kolokwialnie, w epitafium poetyckim *Album*. Trudno przetłumaczyć ten wzruszający wiersz na język obcy, gdyż poetyckie uczucie jest nieprzekładalne; łatwiej przekazać przesłanie wiersza prozą. Poeta zwraca się do tych, którzy udają się na weselny posiłek zimową porą, nad morzem. On sam siedzi przy stole, niczym nieproszony gość, ale wyraźnie zaznacza swoją obecność. Wokół słychać pisk mew, zapach ugotowanej ryby, która przypomina o niedawnym plusku w wodzie, a teraz jest jak „uśpione srebro”; wokół panuje niebywała cisza; widać płynące łyż. Kelnerka w fartuszk odkrywa brzęczące naczynie, które pozostawia na stole pod żyrandolem. Żadne już uroczystości nie są potrzebne, nawet już nie ma powodu, by o nich pamiętać. Teraz człowiek, który przywiózł poetę i jego gości na ostatni posiłek, odwiezie ich z powrotem; wraz z nastaniem wieczoru będą w domu. Tak następuje domknięcie albumu życia, ostatnia wieczerza z ulubionym daniem poety, charakterystycznym dla wyspy, której do końca pozostał wierny w miłości, nawet w kulturze kulinarnej. Ostatni poemat zbioru to obraz latawca, z jednej strony symbolu lat chłopięcych, a z drugiej – znaku odejścia, gdyż w latawcu urywa się sznurek i papierowy ptak odlatuje w nieznaną stronę.

Tworzenie, „gramatyka tworzenia”, czytamy u Steinera, ma swój początek, swój inicjał, tak jak oznaczano początki utworów średniowiecznych, które brzmiały jak fanfary, „że [oto] początek jest najznakomitszy”⁹. W tym początku, w jutrzni zwiastującej tworzenie, zawsze jednak pobrzmiewały już tony nokturnu, schyłkowości, fascynacji zmierzchem, jesienią, nastrojem upadku, przygaśnięcia światła, powszechnej śmiertelności, jak u Johna Milтона, a potem u Haendla, we wspomnianych *L'Allegro* i *Il Penseroso*, które należy czytać zawsze razem, poranne *allegro* zwiastujące wieczorne *adagio* z *Il Penseroso*; tony „elegii na odejście”, skupienia, napięcia, znużenia, często przeplatane obrazami zwrotu ku ziemi i nocy, ku „wieczorowi umysłu” (jak u Emily Dickinson). Można odnieść wrażenie, że poezja (sztuka w ogóle) czy muzyka zawsze wybrzmiewała nostalgicznym *sic transit gloria mundi*, najwcześniejszym elegijnym akordem narracji anglosaskich, średniowieczną antyfoną „ubi sunt qui ante nos fuerunt”. Steiner zauważył, że „u krańców XX wieku dostrzec można zasadnicze znużenie”,

8 S. HEANEY: *Piosenka...*, s. 62.

9 G. STEINER: *Gramatyki tworzenia...*, s. 7.

poczucie „wyraźnego spóźnienia, [a my] niczym rośliny zwracamy się ku ziemi i nocy”¹⁰. Książka Camilli Paglii *Seksualne Persony. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, oryginalne i bardzo malownicze studium całej niemal literatury anglo-amerykańskiej, przepełniona jest poczuciem chthonicznej miłości do natury, wiarą w wieczny powrót do ziemi, do początku, który inicjuje wzrost, ale jest także nieustannym *memento mori*. Gramatyka tworzenia natomiast nigdy nie jest wolna od czasu przyszłego, który choć pojawił się później, wprowadza nowe znaczenie, „wiruje wokół skrytego centrum (cf. *omphalos*) czy jądra potencjalności”, jak to ujął Steiner¹¹.

Fascynacja początkiem, zawsze jednak z intuicją zmierzchu, końca czy finału, jest charakterystyczna dla literatury irlandzkiej. U Jamesa Joyce’a można dostrzec nieustanne powracanie do *omphalos*, niemal obsesję dotyczącą słowa *navel* w kontekście prokreacji, a także narodzin i życia. *Ulysses*, wielkie dzieło XX wieku, obraca się niczym ziemski glob wokół centrum, środka, macierzyństwa i reprodukcji. Symbolika pępownicy oznacza połączenie mitologii z powieścią, autora z tekstem, bohatera ze światem. Tak jak w przypadku pomarańczy, które nieprzypadkowo noszą nazwę *navel oranges* i są najlepszym owocem Hiszpanii (Walencji), Ameryki Południowej (Wenezuela, Urugwaj) czy Kalifornii. Pomarańcze *navel* są późne, najlepsze właśnie pod koniec roku, od listopada do lutego, soczyste, mięsiste, mniej słodkie niż wiosenne, ale bogatsze w witaminy, aromat, „piękno” cytrusu. Przychodzi na myśl Sergiusz Prokofiew i jego opera *Miłość do trzech pomarańczy*, w których to owocach ukryte były księżniczki: Lisetta, Nicoletta i Ninetta, symbole młodości, młode panny, spośród których książę miał wybrać żonę. Historia Ulyssesa Joyce’a przypomina na przykład, że kiedyś człowiek był złączony z Bogiem, jak noworodek z matką, ale potem nastąpiło odcięcie pępownicy i początek samodzielnego życia, bez zależności. Najpierw była symbioza (akolada), niemal muzyczna łączność z tym, co boskie, a potem ucieczka, zerwanie więzi z chrześcijaństwem, czego Joyce był w pełni świadomy, spoglądając na własną biografię. W *Ulyssesie* wiele jest wątków dotyczących powrotów do pierwotnej, czystej harmonii z Bogiem, do czasu sprzed upadku, tęsknota za „pieśnią niewinności”. Pijany Stephen Dedalus wraca do początku jedynie w takich słowach: „W łonie kobiety słowo staje się ciałem, lecz w duchu stwórcy całe ciało, które umiera, staje się słowem, które nie umrze”. Krytyk nazwał tę kwestię *fetus-envy*, zazdrością płodu¹².

¹⁰ Ibidem, s. 8.

¹¹ Ibidem, s. 12.

¹² *Ulysses Symbolism, Imagery, Allegory. The Odyssey*. Red. Shmoop Editorial Team. <http://www.shmoop.com/ulysses-joyce/odyssey-symbol.html>; <http://www.shmoop.com/ulysses-joyce/language-symbol.html> [data dostępu: 9.06.2016].

Jay Parini z kolei w ciekawej książce *The Art of Teaching*¹³ konkludował, że choć w amerykańskiej akademii króluje „kult młodości”, to jednak wielcy tego świata, także nauczyciele akademicy, tworzyli często największe i najważniejsze dzieła niemal u schyłku życia (z wyjątkiem na przykład poetów, którzy zmarli młodo, jak Percy Bysshe Shelley, John Keats czy Jules Verne, ulubieniec T.S. Eliota). Parini podał przykład profesora literatury, który dopiero w wieku siedemdziesięciu lat napisał swoje najlepsze książki, gdyż miał czas, bo przeszedł na emeryturę, a erudycja po wielu latach czytania zainspirowała arcydzieła naukowe. William Butler Yeats, poeta irlandzki, najlepsze utwory napisał po skończeniu pięćdziesiątego ósmego roku życia i zdążył jeszcze otrzymać Nagrodę Nobla. Sir Walter Raleigh, uczony i filozof, wybitny znawca literatury angielskiej XIX wieku, napisał kilka lat przed śmiercią sześciowersowy poemat „I wish I liked the Human Race...”, który słynie do dziś pod tytułem „Życzenia starego człowieka składane na party w ogrodzie w czerwcu 1914 roku”¹⁴. Wyraził w nim swój sceptycyzm wobec natury ludzkiej, lecz także żal, że nigdy przedtem nie myślał o człowieku w kategorii radości, „jakaż to wesołość”.

Myślenie o początku wiąże się z wędrówką do przeszłości, z wiekiem marzeń, niewinności, jak u Williama Blake’a, chociaż u tego poety „pieśń niewinności” nie musi oznaczać powrotu do początku, może być jedynie ogniwem kontrastu z wiekiem czy „pieśnią doświadczenia”. *Pieśni niewinności* Blake’a mają swoje odpowiedniki w *Pieśniach doświadczenia*, jak choćby poetycki *Baranek*, dalej *Tygrys* czy *Radość dziecięca*, a potem *Chora róża* i wiele innych Blake’owskich poematów, które pokazują, że już w niewinność wpisuje się przyszłe doświadczenie, myśl o przyszłości. Z przyszłością pojawia się nadzieja, czytamy u Steinera, „komunikat zwrócony wewnątrz lub na zewnątrz”, który zakłada obecność słuchacza; w przypadku na przykład modlitwy jest to boski słuchacz-odbiorca, który proszony jest o wysłuchanie prośby, na przykład o ulgę w cierpieniu. Filozof powiadał, że „czasy przyszłe to idiom mesjanizmu”, „odnowy, końca dziejowej czasowości”, nastanie nowego świata, a także – w sensie mniej teologicznym – tęsknota człowieka do doskonałości, do wyższego stanu, w którym panują rozum (prawo) i sprawiedliwość. Powitanie to spojrzenie w przyszłość, poranek, światło, jak u Johna Donne’a w poemacie *Słońce wschodzi* albo u Gerarda Manleya Hopkinsa w wierszu *Sokół*, w którym tytułowy ptak jest „świadkiem świetności świtania”, albo w III akcie *Romea i Julii* Szekspira swoista apologia poranka ze skowronkiem, „czujnym heroldem ranku”, w V scenie:

13 J. PARINI: *The Art of Teaching* Oxford 2005, s.66.

14 „Wishes Of An Elderly Man Wished At A Garden Party, June 1914”.

JULIA:

*Chcesz już iść? Jeszcze ranek nie tak bliski,
Słowik to, a nie skowronek się zrywa
I śpiewem przeszył trwożne ucho twoje.
Co noc on śpiewa owdzie na gałązce
Granatu: wierzaj mi, że to był SŁOWIK.*

ROMEO:

*Skowronek to, ów czujny herold ranku,
Nie słowik: widzisz te zazdrosne smugi,
Co tam na wschodzie złocą chmur krawędzie?
Pochodnie nocy już się wypaliły
I dzień się wspina raźnie na gór szczyty.
Chcąc żyć, iść muszę, lub zostając – umrzeć.*

JULIA:

*Owo światelko nie jest świtem: jest to
Jakiś meteor od słońca wysłany,
Aby ci służył w noc za przewodnika
I do Mantui rozjaśniał ci drogę;
Zostań więc, nie masz potrzeby się śpieszyć.*

ROMEO:

*Niech mię schwytają, na śmierć zaprowadzą,
Rad temu będę, bo Julia chce tego.
Nie, ten brzask nie jest zapowiednią ranku,
To tylko blady odbłask lica Luny;
To nie skowronek, co owdzie piosenką
Bijąc w niebiosa, wznosi się nad nami.
Więcej mię względów skłania tu pozostać,
Niż nagle odejść. O, śmierci, przybywaj!
Chętnie cię przyjmę, bo Julia chce tego.
Cóż, luba? prawda, że jeszcze nie dnieje?*

JULIA:

*O, dnieje, dnieje! Idź, śpiesz się, uciekaj!
Głos to skowronka brzmi tak przeraźliwie
I niestrojnymi, ostrymi dźwiękami
Razi me ucho. Mówią, że skowronek*

*Miło wywodzi; z tym się ma przeciwnie,
 Bo on wywodzi nas z objęć wzajemnych.
 Skowronek, mówią, z obrzydłą ropuchą
 Zamienił oczy; o, radabym teraz,
 Żeby był także i głos z nią zamienił,
 Bo ten głos, w smutnej rozstania potrzebie,
 Dzień przywołując, wywołuje ciebie.
 Idź już, idź: ciemność coraz to się zmniejsza.*

ROMEO:

*A dola nasza coraz to ciemniejsza!*¹⁵

Szekspirowski opis poranka jest przedstawiony tak, że świt przeraża, gdyż wyłania się z nieustannej ciemności nocy i kończy intymną ucztę dwojga kochanków; skowronek niemal złowrogo wyśpiewuje nadejście brzasku i światła, rozjaśniających mroki urokliwej nocy. Światło i ciemność u Szekspira występują nierozłącznie, jedno jest następstwem drugiego, a obawa przed świtem jest równie złowieszczą jak niepokój z powodu ciemności. Ciemność, z jednej strony, oznacza miłosną tajemnicę wzajemnego uczucia, ale z drugiej, kojarzy się z nadejściem Nieznanego, metaforycznie z mrocznym losem, o którym nic nie wiadomo.

W poemacie Hopkinsa brzask także wyłania się z ciemności nocy, ale zostaje przywitany z radością, gdyż światło dnia pozwala zobaczyć obrazy na tle nieba, zarysy kształtów sokoła, który rozwinął skrzydła jak ramiona krzyża. Jest to symbol poetyckiego przebudzenia, porannej jutrzni, początek, źródło energii (*instress*), inspiracja „gramatyki tworzenia” poematu (*inscape*), fizycznego aktu widzenia, motywacja do rozpoczęcia pisania. U „metafizycznego” poety Donne’a poranne słońce nie jest entuzjastycznie witane przez parę kochanków; jest niemal przeklęte, bo jego oślepiające światło staje się intruzem, który nieproszony nawiedza alkowę i ich budzi. Zaglądające do pokoju słońce swym światłem oślepia, przeszkadza cieszyć się w ciemności intymnością wzajemnej obecności. Stąd tak obraźliwe słowa jak „natręt, wścibski pedant” czy „bezmyślny staruch”:

*Słońce niesforne, bezmyślny staruchu,
 Czemu, natręcie,
 Przez kotary i szyby budzisz nas zawzięcie?*

15 W. SZEKSPIR: *Romeo i Julia*. Przeł. J. PASZKOWSKI. http://pl.wikisource.org/wiki/Romeo_i_Julia/Akt_trzeci [data dostępu: 9.06.2016]. Wyróżnienie – E.B.

Cóż obchodzą kochanków prawa twego ruchu?
 Wścibski pedancie, idź lepiej strofować
 Zaspanych uczniów, złych terminatorów,
 Idź, powiedz dworskim łowczym, że król chce polować,
 I wiejskie mrówki pogoń, niech śpieszą do zbiorów;
 Miłość, co kalendarza nie zna ni atlasu,
 Zwie chwile, dni, miesiące łachmanami czasu¹⁶.

Z trzech porenasansowych poetów tylko jeden, Hopkins, poeta-Jezuita, wiąże świtanie z nadzieją, świt bowiem to symbol zmartwychwstania; poprzedza je wprawdzie cierpienie i śmierć na krzyżu, ale tylko one niosą nadzieję wieczności, nadzieję zbawienia i powtórnego przyjscia Chrystusa. Stąd także niespotykana w poezji angielskiej ery wiktoriańskiej muzyka całego sonetu Hopkinsa, utrzymana w *Sprung Rhythm* („rytmie wybuchowym”), pełna aliteracji, nagromadzenia powtarzających się spółgłosek, przerzutni, wykrzykników i wreszcie nieustannie akcentowanych sylab, a także typowej intonacji poezji anglosaskiej. Hałaśliwość *Sprung Rhythm*, a także *fortissimo* akcentów budzą do życia przyrodę północnej Walii (okolice St. Bueno’s College) i wypędzają z ciemności sokoła, który jawi się na tle nieba niczym delfin na średniowiecznym dworze francuskim, zniewolony przez króla, ale zarazem jego ulubieniec, stworzenie boskie, które poeta podziwiał i stara się uobecnić za pomocą dźwięków. Agogika sonetu jest nierównomierna; poeta rozpoczyna od zaskakującego *anacrusis*, którym jest w wierszu zaimek *I*, czyli w języku angielskim „ja”, nieakcentowany (to jakby ego poety, poetyckie „ja” wzięte w nawias w pokornej postawie wiernego sługi bożego wbrew gramatyce – tworzenia? – języka angielskiego, w której podmiot jest obligatoryjny), po którym słychać *allegro Sprung Rhythm*, wywołane niemal każdą sylabą akcentowaną. Stopniowo jednak sonet przechodzi w *adagio*, następnie *larghetto* otwieranych skrzydeł szybującego wolno sokoła ustępuje miejsca *andante* majestatycznego lotu, by skończyć uroczystym *allegretto* tryumfującego (*trionfante*) Chrystusa, którego zmartwychwstanie symbolizuje ten wyjątkowo dostojny ptak (uobecnia, dźwiękowo imituje) w uroczystym *Te Deum* zamykającej kadencji sonetu. Sonet Hopkinsa jest nie tylko symfonią dźwięków w *Sprung Rhythm* (tutaj słychać wyraźnie powrót do poezji ustnej, akustycznej, anglosaskiej, gdy jeszcze nie znano pisma), ale nade wszystko szeroką gamą kolorów, jak choćby ostatnia fraza czy też słowo-złożenie oznaczające intensywną barwę: *gold-vermilion*, złoto-czerwo-

16 J. DONNE: *Słońce wschodzi*. Przeł. S. BARAŃCZAK. <http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/43213-john-donne-wschod-slonca.html> [data dostępu: 9.06.2016].

ny cynober, zarówno tryumf radości symbolizowanej czerwienią, jak i dramat śmierci, smutek naznaczony kolorem krwi, symbolizujący cierpienie.

Podczas gdy u Szekspira występuje ciągle pożegnanie, a także nadzieja, która kryje trwogę niespełnienia, u Donne'a – ironiczna i pogardliwa postawa w stosunku do przyrody, to u Hopkinsa wyczuwać można wszechobecną nadzieję na zwycięstwo, tryumf (zmartwychwstanie) i spełnienie. Jediną dźwiękową grą (ang. *pun* – dowcip, kalambur, żart) w poemacie Donne'a, czytany w języku oryginału, jest homofonia zawarta w tytule, gdyż *The Sun Rising* może także, przewrotnie, oznaczać *the son rising*, czyli „syn zmartwychwstaje”. *The sun* i *the son* to dwa wyrazy, które brzmią niemal tak samo. Gdyby tytuł odczytać jako „syn zmartwychwstaje”, teolodzy oceniliby poemat jako bluźnierstwo, na które pozwala jednakże poetycki i barokowy zarazem *savoir-vivre*. W poemacie Donne'a witanie wschodzącego słońca bez entuzjazmu pokazuje nie tylko arogancję człowieka, ale także jego skupienie na radości ciała, większe zatroskanie przyjemnościami ziemskimi niż duchowymi. Słońce, jak u Szekspira, nie jest jedynie zwiastunem poranka, nadziei dnia, ale też miarą poetyckiego talentu, wskazującą na umiejętności barokowego jubilera słowa, który cyzeluje materię języka, by zabawić słuchacza. Podobnie dzieje się w najbardziej znanym poemacie Yeatsa, *Powtórne przyjście*, w którym ciągle obroty żyroskopu jako symbolu drogi życia dają nadzieję na znalezienie celu podróży albo powrót do początku, takie swoiste *da capo al fine*. Świadomość destrukcji centrum ogranicza wyobraźnię, lecz nie przekreśla nadziei; konsekwencją anarchii i destrukcji będzie bowiem nie tylko apokalipsa, ale także nadzieja *parousii*. Inaczej u Rilkego, u którego widać nieustanne poszukiwanie „der Ur-altern Turm” („prastarej wieży”), powracanie do prapoczątku, pramowy, do źródeł, niemalże jak u św. Jana od Krzyża. Steiner tak określił to poszukiwanie:

Kiedy tak poszukujemy „utraconych” początków wszechświata, naszej organiczności, naszej tożsamości psychicznej i naszego zakorzenienia społecznego, naszego języka i naszej dziejowej czasowości, samo owo badanie, owa „podróż do kresu nocy” (by zapożyczyć frazę z tytułu jednego z arcydzieł literatury współczesnej, [Louis Ferdinand Celine, powieść z 1932 roku – przyp. E.B.]) nie są neutralne. Mówią one – zgodnie ze słynnym powiedzeniem Hegla – o ZMIERZCHU. [...] Są pomnikami tak uparcie i złowieszczco towarzyszącymi podróży do punktu wyjścia jak kamienne głowy z Wyspy Wielkanocnej. Dzisiaj wspominamy minione przyszłości¹⁷.

17 G. STEINER: *Gramatyki tworzenia...*, s. 18–19.

Widać wyraźnie, że koniec zawsze jest zanurzony w *omphalos*, w początku gramatyki tworzenia, a także stwarzania. Jak pisał Steiner, „tworzenie to podstawowy termin w teologii, filozofii, tam, gdzie mówimy o sztuce, muzyce, literaturze”¹⁸. Tam zaś, gdzie jest początek tworzenia, jest także koniec.

Roger Scruton, angielski filozof, pisarz i krytyk literatury XX i XXI wieku, w swojej książce *Przewodnik po filozofii dla inteligentnych*, wydanej w 1996 roku (autor miał wtedy pięćdziesiąt dwa lata), przetłumaczonej na język polski dopiero w 2002 roku, rozdział zatytułowany *Muzyka* poprzedził rozdziałem *Seks*¹⁹. Zastanawiać się można, dlaczego taka chronologia rozdziałów, i warto rozpocząć refleksję od drugiego ze wspomnianych. W tej części Scruton skoncentrował się na dwóch podejściach do zagadnienia płci, z jednej strony przywołał stanowisko Freuda, dla którego związek seksualny był przede wszystkim biologicznie uwarunkowanym spotkaniem dwóch osobników w celu prokreacji, bez udziału innych czynników, na przykład natury psychologicznej czy etycznej. Z drugiej strony natomiast przedstawił płć jako relację dwojga Osób (z podkreśleniem słowa Osoba), która wiąże się z pragnieniem oraz intencjonalnością. „Intencjonalność pożądania”, wyjaśniał Scruton, „odznacza się między innymi tym, że jego przedmiotem jest OKREŚLONA osoba”²⁰. Pierwsze podejście uwzględnia więc relację tylko płciową, będącą elementem procesu powielania gatunku, natomiast drugie podejście wskazuje na relację etyczną, która tej pierwszej nie wyklucza. Taką relację etyczną dostrzegł Scruton potem w sferze muzyki, pomiędzy tym, który tworzy, a tym, który jest słuchaczem dzieła muzycznego. U Emmanuela Levinasa, w dziele *Totalité et Infini*, w części pod tytułem *Fenomenologia Erosu* relacja etyczna między „ja” i „innym” została określona jako miłość dwojga ludzi wzmocniona „pragnieniem wolnym od braku”, w odróżnieniu od potrzeby, jak na przykład głód, zaspokajany poprzez konsumpcję (relacja biologiczna)²¹. Na końcu eseju Scruton dokonał rozróżnienia między *fantasy* a rzeczywistością, wskazując, że gdy z obiektu pożądania lub pragnienia czynimy przedmiot, a nie podmiot, domagając się podporządkowania drugiej osoby właśnie jako przedmiotu, to taka relacja jest relacją użyteczności, czysto emocjonalną, a nie międzyosobową. Zakończył swój esej o płci taką oto konstatacją:

Moralność seksualna zatem wiedzie nas z powrotem do wielkiej zagadki, wokół której krążyły wywody poprzednich rozdziałów – zagadnienia podmiotu i jego

18 Ibidem, s. 19.

19 R. SCRUTON: *Przewodnik po filozofii dla inteligentnych*. Warszawa 2002.

20 Ibidem, s. 139. Wyróżnienie – E.B.

21 E. LEVINAS: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Warszawa 1998, s. 307–314.

*stosunku do świata czasoprzestrzennego. Czy możemy bardziej zbliżyć się do tego, co niewypowiadalne? A jeśli tak, to w jaki sposób?*²²

Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie zawiera się w kolejnym rozdziale *Przewodnika po filozofii dla inteligentnych*, w którym Scruton pisał o muzyce, kolejnej swojej wielkiej pasji poza filozofią, historią, kulturą i polityką. Właśnie w muzyce wyrażane jest to, co „niewypowiadalne”, a co łączy ją z miłością dwojga Osób. Ukoronowaniem refleksji filozoficznych Scrutona dotyczących tego zagadnienia jest niewątpliwie nie tylko *Przewodnik*, ale nade wszystko wielkie studium poświęcone Wagnerowi, *Death-Devoted Heart. Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Ukazało się ono w 2004 roku, gdy Scruton miał sześćdziesiąt lat, a zatem w okresie stylu późnego, jeśli myśleć o pisaniu o miłości, natomiast na pewno nie późnego, jeśli się pisze o muzyce. A może jest to raczej styl dojrzały niż późny, bo wtedy i o miłości, i o muzyce można powiedzieć więcej i bardziej z głębi doświadczenia, jak to już wspomniano w kontekście późnych, ale jakże bogatych emocjonalnie poematów Yeatsa. Chyba więc lepiej w tym przypadku zdefiniować styl późny jako styl dojrzały, oparty na doświadczeniu, analizie, wiedzy i głębokich przemyśleniach, których owocem jest wszechstronne pojmowanie zjawiska, emocji czy doznania.

Rozdział *Muzyka* Scruton rozpoczął *Sonetem X* Rilkego z II części *Sonetów do Orfeusza*, by przypomnieć, że muzyka „czaruje nas prawdziwie”, a „z niedowysłowienia najłżejszy ulatnia się ton”; to sztuka, która buduje „z rozdygotanych kamieni [...] w jałowej pustce swój ubóstwiony dom”²³. T.S. Eliot, anglo-ame-rykański poeta modernizmu, pisał podobnie w *Burnt Norton* (część V):

*Słowa są w ruchu, muzyka jest w ruchu
Jedynie w czasie. Ale to, co żyje,
Może jedynie umrzeć. Słowo powiedziane
Zapada w ciszę. Tylko forma, wzór
Może sprawić, że słowo, muzyka dosięgną
Spokoju, jak dosięgnąć może chiński dzban,
Który w ruchu bez przerwy stoi nieruchomo.
Nie spokój skrzypiec, gdy ostatnia nuta
Trwa jeszcze, nie, nie tylko, ale współistnienie,
Albo mówmy, że koniec poprzedza początek,
A koniec i początek zawsze były tutaj*

22 Ibidem, s. 147.

23 Tłumaczenie Mieczysława Jastruna.

Po końcu i zarazem przed początkiem.

[...]

Przyczyna jedynie i cel ruchu,

Ponadczasowa, niepożądana,

Choć ukazuje się w aspekcie czasu,

Pomiędzy niebyt i byt uwikłana

I w formie, która zakreśla granice.

Nagle w promieniu słonecznego światła

I wtedy, kiedy porusza się pył,

Zrywa się cichy, wstrzymywany śmiech

Dzieci ukrytych w listowiu

Już, teraz, tu, teraz, wiecznie –

Jak śmieszny ten jałowy smutny czas

Wlokący się przedtem i potem²⁴.

Wiele myśli zawartych w słowach poetyckich Eliota znajduje swoje odzwierciedlenie w filozoficznych refleksjach na temat muzyki u Scrutona. Najpierw współistnienie, czyli jedność końca z początkiem, który jawi się na końcu. Kontrapunkt, polifoniczność głosów, słów, wielość dźwięków kontrastuje z tym jedynym „słowem na pustyni”, które nie ulega pokusom tego świata, jest nieruchome samo w sobie, jak miłość, niepożądana, ponadczasowa (jak w poemacie Matthew Arnolda *Dover Beach*), jedyna, która „unieruchamia” pędzący czas, „jałowy smutny czas”. Można by powiedzieć, że miłość jest jak muzyka, sama w sobie bezczasowa, ale wydarza się w czasie. Scruton określił dźwięk, „samoistny”, „dziwny byt”, „zdarzenie, w którym nie uczestniczą żadne przedmioty” – jako „zdarzenie czyste”²⁵. Filozof zadaje pytanie: „Co znaczy słyszeć dźwięki jako muzykę?”. To znaczy słyszeć dźwięki w „pewnych szczególnych wzajemnych związkach”²⁶, uporządkowane w relacjach do innych dźwięków (niejako gramatykę dźwięków, będącą steinerowską gramatyką tworzenia), które stają się tonami. Jeśli muzyka jest przeżyciem fizycznym, to jest ona tym bardziej doznaniem estetycznym, etycznym, a nawet religijnym. Muzyka, jak przeżycie miłości, wiąże się nie tylko z doznaniem biologicznym, ale także etycznym, gdy słuchacz oddaje się dźwiękom nie po to, aby coś przetworzyć czy tylko skonsumować, lecz nade wszystko, aby przeżyć to, co Edmund Burke określił „wzniosłością”, *sublime*. Przyjemność estetyczna jest jak przyjemność czytania

24 T.S. ELIOT: *Wybór poezji*. Przeł. Cz. MIŁOSZ. Wrocław 1990, s. 228–229.

25 R. SCRUTON: *Przewodnik po filozofii...*, s. 149.

26 Ibidem, s. 150.

tekstu (u Rolanda Barthes'a), ale jest to także przeżycie etyczne, dialog-rozmowa z muzyką i doznanie uniesienia.

Scruton zauważył, że słuchanie muzyki natychmiast kreuje w przestrzeni wrażenie ruchu, gdyż dźwięki poprzedzające są przyczyną dźwięków następujących, które są z kolei reakcjami na dźwięki poprzednie²⁷. Ta wzajemna przyczynowość dźwięków przypomina symbol łańcucha w ostatnim tomie wierszy Heaney'a, który podkreślał, że jedno ogniwo musi łączyć się z kolejnym, by utworzyć serię obrazów czy skojarzeń. Przykładem mogą być wiolonczele, fagoty i kontrabasy w finale *Symfonii VI h-moll „Patetycznej”* op. 74 Piotra Czajkowskiego, *Adagio Lamentoso*, w którym, jak to ujął Scruton, „muzyka załamuje się i zamiera”:

*Melodie opadają i wznoszą się, przełamują bariery, wstępują w obszar ciszy i spokoju. Muzyka jest aktywnością i gestem; słuchając jej, poruszamy się wraz z nią, nieświadomi, że siły i pola, których doświadczamy, nie są obecne w niej samej*²⁸.

Ostatnią część „*Patetycznej*” najlepiej, zdaniem Scrutona, podsumował w swoim poemacie Eliot, a cisza, która kończy ten wielki utwór, jest niczym „wymowna cisza niemej wielkości” (Joseph Conrad). *Symfonia VI* została napisana tuż przed śmiercią kompozytora (zm. 1893), a powolne tempo ostatniej części, przepełnione emocją i smutkiem, nasuwa myśl o skomponowaniu własnego *requiem*. Przypomina nieco zamysł Zbigniewa Herberta – jego *Elegię na odejście*, jak brzmi też cały tytuł zbioru poetyckiego z 1990 roku, skomponowany osiem lat przed śmiercią poety. U Herberta jednakże po *Elegii na odejście*, która stworzyła niejako przedśmierć, ukazały się jeszcze trzy tomy: *Rovigo*, *Martwa natura z wędzidłem* i w końcu *Epilog burzy*. *Elegia na odejście* była więc niczym poetyckie epitafium albo w porę napisane *requiem*, by już później się nie spieszyć, swoisty *marche funebre*, *allegretto* (czy *adagio*) powolnego finału odchodzenia, refleksja o przemijaniu. Istotny dla całego „elegijnego” tomu jest motyw podróży, tym razem nieważne już, czy to podróż duchowa czy fizyczna, gdyż jedna i druga zakończy się w innej rzeczywistości; jest to bowiem podróż ostateczna. Oznacza niemożliwość powrotu i stąd tonacja minorowa, lamentacji, refleksji, smutku, żalu czy bólu pożegnania ze światem. Czytamy u Herberta:

*Więc jeśli to będzie podróż niech będzie to podróż długa
prawdziwa podróż, z której się nie wraca*

27 Ibidem, s. 148–160.

28 Ibidem, s. 153.

*powtórka świata elementarna podróż
rozmowa z żywiołami pytanie bez odpowiedzi
pakt wymuszony po walce
wielkie pojednanie²⁹*

Wtóruje tomikowi wierszy-lamentacji Herberta najpiękniejszy wiktoriański poemat Alfreda Tennysona *Przejście zaporę*. Jeśli wiersz *Podróż* odczytać jako metaforę ludzkiej wędrówki, czyli ludzkiego „życia”, to poemat Tennysona jest nadzieją na tajemnicze spotkanie z Przewoźnikiem, na spotkanie „twarzą w twarz”, po przekroczeniu granicy, poza którą nie ma już ani przestrzeni, ani czasu (jak mówił William Blake, „jeśli oczy naszego postrzegania byłyby oczyszczone, wszystko jawiłoby się nam takim, jakim jest, czyli nieskończonym”). Czytamy w eschatologicznym i patetycznym poemacie Tennysona *Przejście zaporę*:

*Wieczorna gwiazda i zorze,
I głos, którego nie zgłuszę!
I niepotrzebny jęk przy zaporze,
Gdy na ocean ruszę.*

*Lecz jego fale zdają się senne,
Zbyt ciężkie, aby się wzburzyć,
I powracają w głębie bezdenne
Z krótkiej podróży.*

*Zmierzch i wieczorne dzwony,
A potem ciemność schodzi!
I niepotrzebne łzy i pokłony,
Gdy stanę w łodzi.*

*Aż tam, gdzie Przestrzeń i Czas zanika,
Znieść mnie ten odpływ może –
Chcę tylko ujrzeć Twarz Przewoźnika,
Co czeka przy zaporze.³⁰*

29 Z. HERBERT: *Elegia na odejście*. <http://www.fundacjaherberta.com/tworczosc3/poezja/elegia-na-odejscie/elegia-na-odejscie-piora-atramentu-lampy> [data dostępu: 13.10.2016].

30 A. TENNYSON: *Przejście Zaporę*. W: *Poeci języka angielskiego*. T. 2. Przeł. J. ŻULAWSKI. Warszawa 1971, s. 475.

Jeśli muzyka dzieje się w przestrzeni, która wywołuje wrażenie czasu, to z pewnością jako sztuka sfery transcendentalnej prowadzi do miejsca, gdzie pojęcie przestrzeni i czasu jest już zbyt duże, czyli ku nieskończoności; jest to moment, zdaniem Levinasa, który jawi się jako „epifania Twarzy”, albo jak u Blake’a – pojawienie się wszystkiego *facie ad faciem*, czyli takim, jakim jest, nieskończonym. Być może jest to powrót do krainy niewinności, po długiej wędrówce przez „dolinę płaczu”, *lacrimarum valle*, przez wyboiste drogi doświadczenia, by dotrzeć do celu podróży. Podobnie u Herberta:

przecież tak jak wszyscy
pragnąłem powrócić
do zatoki dzieciństwa
do kraju niewinności³¹

Dzieciństwo ponownie jawi się w kontekście świadomości przemijania; „elegia na odejście” to pożegnanie z „piórem, atramentem i lampą”, nie tylko atrybutami dzieciństwa i szkoły, ale także przymiotami poety, który zawsze żywił sentyment do gromadzenia rzeczy. Właściwie cała poezja Herberta to kult rzeczy, którego celem jest je zatrzymać, zgromadzić, zachować pamięć o nich, to świadomość zbieractwa, która jest jednocześnie przypomnieniem domu, skarbcem pamięci o tym, co pozostało. Życie człowieka to wędrówka z krainy dzieciństwa do „krawędzi nicości”, podczas której człowiek pragnie wyjaśnić tajemniczą głębię bytu i doszukać się ładu we wszechświecie.

W intrygującej książce *Pożytki z pesymizmu i niebezpieczeństwa fałszywej nadziei* Scruton zauważył, że „śmiertelność jest nierozzerwalnie wpleciona w ludzkie istnienie”, że jesteśmy stworzeniami, które umierają i tylko tymczasowo „mamy władzę nad rzeczami tego świata”; jeden z amerykańskich biologów nazwał ten stan „błogosławieństwem skończoności”³². Scruton wskazał na przykład sztuki Karela Čapka, który chciał pokazać (podobnie jak Aldous Huxley w 1931 roku w *Nowym Wspaniałym Świecie*), że największą ludzką wartością jest zdolność do miłości. Jednakże w dążeniach do transludzkiego świata ta właśnie wartość może przynieść ofiary, gdyż będzie to świat, w którym zaniknie ludzkie pragnienie miłości i opłakiwania bliskich po śmierci. Dziś, podkreślał Scruton, są już pierwsze ofiary internetowej sieci, a „arktyczna pustka cyberprzestrzeni”³³ to miejsce dla ludzi przeistoczonych w „awatary”, które patrzą na siebie obojętnie.

31 Z. HERBERT: *Elegia na odejście*...

32 R. SCRUTON: *Pożytki z pesymizmu i niebezpieczeństwa fałszywej nadziei*. Przeł. T. BIEROŃ. Poznań 2010, s. 15–16.

33 Ibidem, s. 18.

Kultura coraz częściej ustępuje miejsca cywilizacji, jak to pokazał Scruton na przykładzie książki Oswalda Spenglera *Zmierzch Zachodu* (1921 rok). Oznacza to, że wchodzimy w „epokę schyłku”³⁴.

Podobne lamentacje z powodu „nadchodzenia zmierzchu” artykuował wspominany już William Butler Yeats; w apokaliptycznym poemacie *Drugie przyjście*, już wspomnianym, nakreśla eschatologiczno-apokaliptyczną wizję końca rzeczy:

Kołując coraz szerszą spiralą,
Sokół przestaje słyszeć sokolnika;
Wszystko w rozpadzie, w odśrodkowym wirze;
Czysta anarchia szaleje nad światem,
Wzdyma się fala mętna od krwi, wszędzie wokół
Zatapiając obrzędy dawnej niewinności;
Najlepsi tracą wszelką wiarę, a w najgorszych
Kipi żarliwa i porywczą moc.
Tak, objawienie jakieś się przybliży;
Tak, Drugie Przyjście chyba się przybliży.
Drugie Przyjście! Zaledwie wyrzekłem te słowa,
Ogromny obraz rodem ze Spiritus Mundi
Wzrok mój poraża: gdzieś w piaskach pustyni
Kształt o lwim cielsku i człowieczej głowie,
Z okiem jak słońce pustym, bezlitosnym,
Dźwiga powolne łapy, a wokół krąży
Pustynnych ptaków rozdrażnione cienie.
Znów mrok zapada; lecz teraz już wiem,
Że dwadzieścia stuleci kamiennego snu
Rozkołysała w koszmar dziecinna kolebka –
I cóż za bestia, której czas wreszcie powraca,
Pełźnie w stronę Betlejem, by tam się narodzić?³⁵

Julia Hartwig, uhonorowana w 2014 roku, w wieku dziewięćdziesięciu trzech lat, nagrodą im. Wisławy Szymborskiej, w tomiku *Zapisane*, wydanym w 2013 roku, w taki sposób określiła przeszłość, nigdy niedopełnione dokonanie oraz istotę życia:

34 R. SCRUTON: *Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*. Przeł. T. BIEROŃ. Poznań 2007, s. 7.

35 W.B. YEATS: *Drugie przyjście*. Przeł. S. BARAŃCZAK. <http://sfereo.blogspot.com/2011/04/william-butler-yeats-drugie-przyjście.html> [data dostępu: 9.06.2016].

*[...] Nasz czas przeszły
to nadal czas niedokonany
czeka się czasem długo na odpowiedź
ale najpierw trzeba zadać pytanie
a nam wystarcza
to słodkie poczucie przynależności
prawdziwe życie jest nieobecne*³⁶

Styl późny charakteryzuje różne okresy twórczości artystów, pisarzy, poetów, kompozytorów czy malarzy. Wydaje się, że jest on wpisany w życie od początku, a jedynie ujawnia się na różnych etapach czasu. W języku angielskim jest gramatyczny czas Present Perfect, podobny do czasu przeszłego, lecz odmienny i gramatycznie, i znaczeniowo, ponieważ odsyła do niedokonanej przeszłości, której skutki niesie teraźniejszość. Gramatyka tworzenia najlepiej widoczna jest właśnie w czasie przeszłym niedokonanym, z wielką troską o czas przyszły, gdyż, jak to ujął Steiner:

*[...] czas przyszły pojawił się w ludzkiej mowie stosunkowo późno. Jest właściwy dla homo sapiens. Podobnie jak tryb warunkowy [...] „jeżeli” [...], „Gdyby” [...], nieodzowne do przetrwania; użycie futurum czasownika „być” jest negacją (ograniczoną) śmiertelności. Także użycie okresu warunkowego mówi o odrzuceniu brutalnej nieuchronności, despotyzmu faktów. „Będzie”, „byłoby”, „gdyby” – to hasła nadziei [...]. Nadzieja i trwoga to największe fikcje, które swą moc zawdzięczają syntaksie*³⁷.

36 J. HARTWIG: *Wszystko było*. W: *Zapisane*. Kraków 2013. <http://culture.pl/pl/dzielo/julia-hartwig-zapisane> [data dostępu: 9.06.2016].

37 G. STEINER: *Gramatyki tworzenia...*, s. 11–12.

Ewa Borkowska

Le culte du début face aux fascinations de l'âge mûr dans la littérature et dans la musique

R É S U M É

Il est difficile de définir le style tardif d'une façon univoque parce que chez certains créateurs il échoit à l'étape finale de la production artistique, tandis que chez d'autres, il commence beaucoup plus tôt. Cependant, aussi bien chez les uns que chez les autres, il peut désigner l'état de maturité créatrice, la maîtrise d'une certaine « grammaire de la

création », dont écrivait dans son livre George Steiner. Ce philosophe et critique littéraire, mais aussi expert en musique, abordait souvent la question de la définition du « crépuscule de la création », mais il est arrivé à la conclusion que « le culte du début » est extrêmement important, c'est-à-dire les premières cadences de « la grammaire de la création », en tant qu'ouverture, ouvrent chaque ouvrage. C'est déjà dans l'incipit, comme dans un embryon, que se trouve l'annonce du dénouement. Cela peut être aussi l'âge mûr où l'artiste se sert déjà d'une parfaite technique de composition. Dans l'article, on a rapporté beaucoup d'exemples concernant la fascination du style tardif, dans la poésie (William Shakespeare, John Donne, William Blake, Reiner Maria Rilke, James Joyce, Seamus Heaney, Gerard Manley Hopkins), mais aussi dans la musique et dans l'art (Roger Scruton, George Steiner, James Joyce). Zbigniew Herbert, Alfred Tennyson ou William Butler Yeats sont défenseurs du style tardif, sensibles à la fugacité et au temps qui passe.

Ewa Borkowska

The Cult of the Beginning and the Fascinations of the Mature Age in Literature and Music

S U M M A R Y

The late style is notoriously difficult to define, since for some creators, it correlates with the final period of their artistic activity, while for others, it begins much earlier. However, in both cases, it comes to signify artistic maturity and the mastering of a certain "grammar of creation," discussed by George Steiner in his book. This philosopher and literary critic, who was also an expert on music, made numerous attempts at discussing "the dusk of the artistic endeavour" before arriving at the conclusion that what is crucial is the "cult of the beginning," the first notes of "the grammar of creation," which function as an overture, marking the beginning of the work. It appears, then, that it is precisely in the "incipit" that the promise of the conclusion is located. The mature age can also manifest in the author's mastery of their artistic craft. The article includes numerous examples of fascination with the late style in poetry (William Shakespeare, John Donne, William Blake, Reiner Maria Rilke, James Joyce, Seamus Heaney, Gerard Manley Hopkins), as well as music and art (Roger Scruton, George Steiner, James Joyce). Zbigniew Herbert, Alfred Tennyson or William Butler Yeats.